

# TRABAJO FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

*Departamento de Traducción y Comunicación*

## TÍTULO

**La adaptación de canciones en el cine de animación.**

**Un estudio de caso: *I'll Make a Man Out of You* de *Mulán*, en sus versiones inglesa, española y catalana**

**Autor:** Raúl Barranquero Guerrero

**Tutora:** Dora Sales Salvador

**Fecha de lectura:** Junio 2016



## Resumen:

El siguiente trabajo consiste en un estudio descriptivo y comparativo entre la canción original *I'll Make a Man Out of You* de la película *Mulán* y sus correspondientes versiones en castellano y catalán.

Nuestro estudio nace de la curiosidad por saber cuáles son las pautas necesarias para conseguir una adaptación musical de calidad. Para ello, hemos decidido, en primer lugar, establecer un marco teórico basado en los tres elementos que supeditan la traducción de canciones para el cine de animación: las imágenes, la música y la letra.

El segundo capítulo corresponde al análisis, que a su vez está dividido en dos partes: análisis contextual y análisis traductológico. El análisis traductológico se basa, en primer lugar, en el análisis formal de los cuatro ritmos poéticos de los que se compone la métrica clásica (ritmo de cantidad o número de sílabas, ritmo de intensidad o distribución de acentos, ritmo del tono y ritmo de timbre o rima). La segunda parte del análisis traductológico se centra en las elecciones de traducción (lingüísticas y no lingüísticas).

El objetivo es comparar ambas traducciones con la versión original, con el fin de adentrarnos en las peculiaridades que componen a la adaptación musical y así desarrollar y sustanciar los conocimientos necesarios para desarrollar dicha actividad profesional.

## Palabras clave:

Traducción, adaptación musical, cine, animación, *Mulán*

# Índice:

Introducción.....	5
Justificación y motivación.....	5
Objeto de estudio, objetivos y preguntas de investigación.....	5
Metodología.....	5
Corpus.....	6
Estructura.....	6
 Capítulo 1: Marco teórico.....	7
1. La animación .....	7
1.1. Historia de la animación.....	7
1.1.1. El origen de la animación: el cine mudo (1990-1920).....	7
1.1.2. Los años dorados (1929-1950).....	8
1.1.3. La era de la televisión (1950-1980).....	8
1.1.4. El cine de animación moderno (1980-actualidad).....	8
1.2. <i>The Walt Disney Company</i> .....	9
2. La música y el cine.....	9
2.1. La música como lenguaje universal.....	10
2.2. La incorporación de la música al cine.....	10
2.3. Música y animación.....	11
3. La traducción de canciones.....	12
3.1. La traducción de canciones en los medios audiovisuales.....	12
3.2. Estudio sobre la traducción de canciones.....	12
3.2.1. La canción y la cantabilidad.....	13
3.2.2. Estrategias de traducción.....	13
3.2.3. Elecciones de traducción de canciones para el doblaje.....	14
3.2.3.1. Elecciones lingüísticas.....	14
3.2.3.2. Elecciones no lingüísticas.....	15
3.3. El traductor de canciones.....	15
4. Conclusiones parciales.....	16

Capítulo 2: Análisis de <i>I'll Make a Man Out of You</i> .....	17
1. Análisis contextual.....	17
1.1 La película: <i>Mulán</i> .....	17
1.1.1. Argumento.....	17
1.1.2. Producción.....	17
1.1.3. Premios.....	17
1.2. La canción: <i>I'll make a Man Out of You</i> .....	18
1.1.1 La secuencia y su contexto.....	18
1.1.2 Música y letra.....	19
1.1.3 Recepción, crítica y reconocimientos.....	21
1.1.4 El traductor/adaptador: Walteiro Pesqueira.....	21
2. Metodología.....	22
2.1. Selección y justificación.....	22
2.2. Metodología de análisis.....	23
3. Análisis traductológico.....	24
3.1. Comparación V.O. y V. Castellana.....	24
3.1.1. Análisis formal.....	26
3.1.2. Elecciones de traducción.....	27
3.1.2.1.Elecciones lingüísticas.....	27
3.1.2.2.Elecciones no lingüísticas.....	28
3.2. Comparación V. O. y V. Catalana.....	30
3.2.1. Análisis formal.....	32
3.2.2. Elecciones de traducción.....	33
3.2.2. 1. Elecciones lingüísticas.....	33
3.2.2.2. Elecciones no lingüísticas.....	34
Conclusiones finales y relación del tema de estudio con los conocimientos adquiridos en la carrera.....	36
Bibliografía.....	38

# Introducción

## Justificación y motivación

Las películas de animación son productos audiovisuales que se consumen constantemente por parte de niños y adultos. Compañías como The Walt Disney Company contribuyen, fomentan y facilitan el consumo de estos productos gracias a la traducción.

La traducción de canciones o adaptación musical es un tema que se ha tratado poco en los estudios de traducción; y si limitamos nuestro campo al cine de animación, nuestra bibliografía es aún menor.

El presente trabajo nace de la curiosidad por saber qué es la adaptación musical, cuándo, cómo, porqué y quién la realiza. Para ello, hemos decidido analizar una canción en la que, a priori, la adaptación musical parece ir más allá de la simple traducción y en el que el resultado parece, cuanto menos, acertado.

## Objeto de estudio, objetivos y preguntas de investigación

El objeto de estudio del presente trabajo es la canción *I'll Make a Man Out of You* y la comparación con sus versiones dobladas en castellano y catalán. El objetivo es comparar las dos versiones dobladas con la versión original y establecer pautas o recomendaciones para facilitar futuras adaptaciones musicales.

Las preguntas que subyacen a esta investigación son:

- ¿Traducción o adaptación musical?
- ¿Cómo se traduce una canción?
- ¿Qué prima en la traducción de canciones?
- ¿Existe algún método para traducir canciones?
- ¿Qué pautas se deberían seguir en la adaptación musical?
- ¿Qué resultados ofrece la adaptación musical en un producto audiovisual traducido?

## Metodología

El presente trabajo se ha realizado utilizando la metodología descriptiva propuesta por Toury (1995) y desarrollada en el apartado 2 del segundo capítulo. El estudio que se realiza mediante una metodología descriptiva debe primero determinar qué es lo que quiere buscar en el corpus seleccionado,

establecer una hipótesis o preguntas de investigación, e intentar corroborar o invalidar esa información en su corpus (Bovea, 2014: 29).

El análisis consta de dos partes, la primera parte, está basada en la propuesta de Chaume (2012), que se centra en los aspectos formales de la traducción de canciones (apartado 3.2.), la segunda parte del análisis, se basa en los estudios de Molina y Hurtado (2002) y en la ampliación de Brugué (2013), dónde reflexionaremos acerca de las llamadas *elecciones de traducción* —tanto lingüísticas como no lingüísticas—, desarrolladas en el apartado 3.2.3 del primer capítulo.

Para la realización del presente trabajo se han seguido los siguientes pasos:

1. Redacción del marco teórico
2. Elaboración del marco analítico para la adaptación de canciones.
3. Proceso de documentación: Mulán (1998)
4. Selección del corpus
5. Análisis de las canciones
6. Interpretación de los resultados obtenidos
7. Conclusiones y relación del tema de estudio con los conocimientos adquiridos en la carrera.

## Corpus

El corpus del presente trabajo consiste en la letra de la canción *I'll Make a Man Out of You*, escrita por Matthew Wilder y David Zippel, y sus versiones traducidas al castellano y al catalán, ambas adaptadas por el traductor y compositor musical Walteiro Pesqueira.

## Estructura

El trabajo consta de dos grandes capítulos. En el primero desarrollamos el marco teórico, que está estructurado en torno a los tres pilares que sustentan la traducción de canciones en el cine de animación: 1) la imagen; 2) la música; y 3) la traducción. El segundo capítulo corresponde al análisis y se compone de cinco partes: 1) la película: *Mulán*; 2) La canción: *I'll Make a Man Out of You*; 3) Metodología; 4) Análisis traductológico y; 5) Conclusiones y relación del tema de estudio con los conocimientos adquiridos en la carrera.

# Capítulo 1: Marco Teórico

La traducción, aunque ha sido desarrollada prácticamente desde el nacimiento del lenguaje, no adquirió la categoría de disciplina académica hasta bien entrado el siglo XX. Con la consolidación de la Traductología (desde los años 60 en adelante), la traducción se dejó de considerar un simple ejercicio lingüístico, momento en el que los académicos aprovecharon para lanzarse a la clasificación y descripción de las diferentes variedades de traducción (Hurtado, 2001: 19).

La peculiaridad de la Traducción Audiovisual (TAV) reside en la especificidad del texto audiovisual (TA), un objeto de trasvase que «se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no sólo el código lingüístico» (Chaume, 2004: 15). Además, el proceso de trabajo no se limita a la traducción de un texto por una persona, sino que requiere la intervención adicional de varios profesionales (director de doblaje, dialoguistas, actores de doblaje, etc.) (Mayoral, 2001: 35).

Al tratarse de un producto audiovisual, la traducción de canciones en el cine de animación está supeditada, en primer lugar, a la secuencia de imágenes de la que forma parte íntegra. En el próximo apartado ponemos en contexto dos de los aspectos que más se relacionan con nuestro objeto de estudio: la historia de la animación en los Estados Unidos y la trayectoria de la Walt Disney Company.

## 1. La animación y el cine en los EE.UU.

Animation is not the art of drawings-that-move but the art of movements-that-are-drawn. What happens between each frame is much more important than what exists on each frame. Animation is therefore the art of manipulating the invisible interstices that lie between frames. (Norman McLaren, 1995: 62)

### 1.1. Historia de la animación

En el siguiente apartado pretendemos ofrecer un breve resumen de la historia de la animación, a través de la estructura presentada por Jerry Beck (2004) en su libro *Animation Art: From Pencil to Pixel. The History of Cartoon, Anime & CGI*.

#### 1.1.1. El origen de la animación. El cine mudo (1900-1920)

Muchos estudiosos datan el 1928 (fecha del nacimiento de Mickey Mouse) como el año del nacimiento del cine de animación, pero se sorprenderían al saber que en esa fecha ya se había producido

una cantidad considerable de cine de “animación” (Crafton, 1982: xviii). El problema, según Crafton, es la limitación a la hora de acceder a las miles de películas anteriores a Mickey Mouse.

*Felix The Cat* (1919) fue la primera gran producción que tuvo realmente éxito a lo largo de los años 20. Se desmarca de las demás porque su protagonista fue el primer personaje animado que mostraba cierta inteligencia y una marcada personalidad.

### 1.1.2. Los años dorados (1920-1950)

Sin duda alguna, el elemento que más influyó en el desarrollo de la animación durante estas tres décadas fue la introducción del sonido en el cine. El año 1927 se considera como una fecha clave en la historia del cine pues aparece la primera película sonora, *The Jazz Singer*, producida por Warner Bros., y la primera película animada con sincronización sonora, *Steamboat Willie*, de la compañía Walt Disney.

*Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) supone un punto de inflexión en la creación de películas de animación, sobre todo por la calidad narrativa de la historia y la fidelidad con la que son retratados los sentimientos y emociones de los personajes. Durante esta época los estudios empezaron a incluir de manera sistemática música en sus producciones.

### 1.1.3. La era de la televisión (1950-1980)

En esta época se empezaron a estrenar las primeras series animadas para televisión. El principal problema es que, a diferencia de las producciones cinematográficas, que cuentan con mucha antelación, las producciones televisivas requerían tiempos de trabajo mucho más cortos y presupuestos mucho más bajos, dando por resultado animaciones de menor calidad en comparación a las producidas en épocas anteriores (Brugué, 2012: 57).

### 1.1.4. El cine de animación moderno (1980-actualidad)

Según Jerry Beck, la década de los 90 representa el renacimiento del cine de animación (teniendo en cuenta la relativa decadencia de los años 60 a la que nos hemos referido). A principios de esta década la compañía Disney invierte en nueva tecnología de animación por ordenador que, aunque necesita también del uso de las técnicas tradicionales de animación, supone el inicio de la revolución tecnológica en el cine de animación. Más tarde, el estreno de *The Lion King* (1995) y su éxito en taquilla marcaría un antes y un después en el desarrollo de la compañía y del cine de animación de las próximas décadas.



Antes de concluir este apartado es conveniente resaltar que el cine de animación no ha sido un arte exclusivo de Estados Unidos, países como Japón, Argentina o Perú —entre muchos otros— han desarrollado a la par que Estados Unidos una gran cantidad de producciones que han contribuido de manera incalculable a la evolución de este arte (Beck 2004). Sin embargo, siendo conscientes de las limitaciones del presente trabajo, nos hemos visto obligados a acotar nuestro ámbito de estudio para que este sea abarcable y podamos obtener, en la medida de lo posible, algunas conclusiones claras.

## 1.2. The Walt Disney Company

Fundada 16 de octubre de 1923 por los hermanos Walter Elias Disney y Roy Oliver Disney, The Walt Disney Company se ha convertido en una de las empresas más importantes dentro del mundo de la animación, desarrollando subdivisiones empresariales como parques temáticos, radios, cadenas televisivas y una amplia gama de productos y servicios (Brugué, 2013: 73).

Según Giannalberto Bendazzi (1994: 61), Walt Disney es el estudio de animación de más éxito de la historia y cuya característica principal es la de crear producciones que unen fantasía y realidad con el objetivo de llegar a todos los públicos, especialmente el infantil, pero no exclusivamente.

Desde un inicio, The Walt Disney Company ha basado sus historias en cuentos tradicionales de la literatura infantil. De hecho, muchas producciones animadas de Disney derivan de cuentos de hadas europeos y clásicos de la literatura infantil (Care, 2002: 24).

Walt Disney revolucionó el cine de animación al considerar que sus producciones tenían ser realistas y contar una historia que conmoviera. El éxito de la canción *Who's Afraid of the Big Bad Wolf* también supuso una revolución al demostrar a los productores la importancia de la BSO en el resultado final de la película (Brugué, 2013 78).

## 2. La música y el cine

En este apartado analizamos algunos de los aspectos musicales relacionados con la traducción de canciones en las películas de animación. En primer lugar, explicamos de manera breve el concepto de “la música como lenguaje universal”, a continuación hablamos de las funciones de la música en el cine, más tarde tratamos la introducción de la música en el cine y finalmente la relación entre la música y el cine de animación.

## 2.1. La música como lenguaje universal

Todos hemos escuchado alguna vez alguna expresión que defiende la universalidad de la música, o hemos dicho que la música, como lenguaje universal, puede ser entendida por todos. Esta afirmación es cierta hasta cierto punto, pues todo el mundo, sin importar su procedencia geográfica, cultural o social puede emocionarse al escuchar una melodía concreta. Sin embargo, es importante subrayar que la música, al ser un arte interpretativo, no tiene un carácter universal, en cuanto a su significado, pues tiene tantas interpretaciones como oyentes (Brugué, 2013: 98).

Siguiendo el razonamiento de Brugué, aunque un *sujeto B* (sin conocimiento de la lengua y cultura A) pueda emocionarse al oír el canto estremecedor de un *blues*, nunca será capaz de entender por completo las sutilezas del lenguaje que forman la canción del mismo modo en el que las entiende el *sujeto A* (conocedor de la lengua y cultura A).

Sin embargo, y avanzando lo que desarrollaremos en posteriores apartados, si conseguimos transferir primero, los códigos lingüísticos, a través de la traducción y la adaptación musical, y más tarde, la cultura origen, a través de, por ejemplo, la universalización de referentes culturales, podríamos conseguir un efecto similar al que experimentó el sujeto A.

## 2.2. La incorporación de la música al cine

Music has traditionally been regarded as a subordinate element in the standard film genres. Although a solid body of research on film music has accumulated over the years, it is still a marginal part of the much larger field of study focused on image, narrative, the cinematic apparatus, and the history of film production. The film music literature, in any case, has tended to accept without serious challenge the status hierarchy that puts music on the bottom and treats film as above all a visual medium. But this assumption has little to support it historically.

Royal S. Brown (1994: 12) anota el 28 de diciembre de 1895 como fecha clave para el cine; año en el que un pianista ofreció sus servicios al Gran Café de París, iniciando una unión inseparable entre cine y música.

En un primer momento la razón del éxito de la unión de estos dos elementos se debió a:

- La necesidad de tapar el sonido del público y los proyectores.
- Desde el punto de vista psicológico, para suavizar el miedo natural a los espacios oscuros y silenciosos.

En los inicios de la relación entre el cine y música, las canciones de cine se tocaban en el exterior de la sala para atraer la atención del público, pero poco a poco fueron entrando en las salas, tocándose en

directo por parte de una pequeña banda o un pianista. Chion (1997: 44) explica que la música concentraba la atención del público en la película porque en aquella época las salas de cine eran muy ruidosas. Según Chion, la música no solo tenía esta función, sino que creaba una atmósfera temporal-argumental y, por otra parte, plasmaba colectivamente las reacciones del público, captando su atención sobre un personaje o detalle concreto.

Hubo un periodo de transición en el que se combinó la música tocada en sala con las grabaciones fonográficas. Sin embargo, en los años 30 la tecnología avanzó hasta el punto de que en 1932, en los Estados Unidos, ya se aplicaba la técnica de grabación de diálogos, sonidos y música por pistas separadas.

Durante esta etapa empezamos a ver las diferencias en cuanto a preferencias musicales de los distintos estudios. Así pues, el compositor Carl Stalling, que trabajó tanto para Disney como para Warner Bros., destaca el especial interés de Disney por la música clásica, mientras que el estudio Warner Bros. prefería utilizar canciones de música popular.

## 2.5. Música y animación

Tras el éxito de la película *Three Little Pigs* (1933) y de su canción estrella *Who's Afraid of the Big Bad Wolf?*, los productores se dieron cuenta de la gran importancia que tenía la BSO para el éxito o fracaso de una película. Este momento podría ser considerado el inicio formal de la incorporación de bandas sonoras a las producciones animadas (con letra cantada por los mismos personajes). La principal diferencia con las producciones anteriores era que *Steamboat Willie* estaba producida con música instrumental, mientras que *Three Little Pigs* era cantada y, por lo tanto, tenía que ser traducida para ser exportada a otros países. En este momento apareció la figura del letrista, persona encargada de escribir de nuevo las letras de las canciones, con el objetivo de adaptarlas musicalmente a otros idiomas (Brugué, 2012: 131).

Tietzen (1990: 37) explica que en el caso de *Snow White and the Seven Dwarfs*, Frank Churchill y Larry Morey consiguieron tal calidad artística que sus canciones se convirtieron en grandes éxitos musicales. Disney buscaba producir canciones que desarrollasen personajes o situaciones y que estas avanzasen con la trama, en lugar de ser interludios insertados de manera aleatoria en la película.

Sin embargo, eran los propios animadores los que escribían las letras. Con la llegada de *Cinderella* (1950) la compañía decidió buscar un equipo externo de personas encargadas de esta tarea. En el año 1960 Disney contrató a los hermanos Sherman para escribir letras de canciones, pasando a formar parte del primer equipo de letristas en la plantilla Disney (Tietzen, 1990: 89, 123).

### 3. La traducción de canciones

En el siguiente capítulo presentamos los múltiples estudios que se han propuesto para la traducción de canciones, desarrollamos el concepto de *cantabilidad*, establecemos las estrategias y elecciones de traducción y, finalmente, dedicamos un apartado al adaptador musical de nuestra canción, Walteiro Pesqueira.

#### 3.1. La traducción de canciones en los medios audiovisuales

Lourdes Lorenzo García y Ana María Pereira Rodríguez (1999: 470) hablan del éxito sin precedentes que obtuvo Disney con el doblaje la película *Snow White and the Seven Dwarfs* y de cómo esto hizo que la compañía se afanase en hacer traducciones a muchas lenguas.

Como bien destaca Aina Herrero Sendra (2014: 19) en su trabajo de investigación *El español neutro en el doblaje de Los Aristogatos: un estudio de caso*, a diferencia de otras productoras, Disney decidió realizar una sola versión de sus películas de animación para todos los países de habla hispana (incluida España), implantando en sus doblajes lo que más tarde se conocería como “español neutro”. Como bien destaca Brugué (2013: 174), la idea resultó nefasta y ningún país lo aceptó porque lo consideraba extraño y postizo. A partir de 1991 Disney decidió producir dos versiones: una producida en México, para ser exportada a toda América Latina, y otra versión en español peninsular. Esta práctica es habitual desde entonces.

En lo que respecta al catalán, la primera película animada de Disney que se dobló fue *One Hundred and One Dalmatians*, estrenada en su versión original en el año 1961, y doblada al catalán mucho después, en el año 1995, debido a la opresión que sufrió la lengua catalana durante la dictadura franquista. Disney consideró que la recaudación era insuficiente y canceló el doblaje al catalán de su próxima película, *Pocahontas*, con la idea de no hacer más estrenos doblados al catalán. Tras varios actos organizados a favor del doblaje al catalán, Disney recapacitó y desde entonces se ha realizado el doblaje al catalán de buena parte de sus películas (Brugué, 2013: 176).

#### 3.2. Estudios sobre la traducción de canciones

Aunque la traducción audiovisual ha sido un objeto de estudio que ya goza de buena trayectoria en cuanto a estudiosos, investigaciones y congresos especializados, poco se ha hablado de la traducción de canciones (Brugué, 2013: 151). Sin embargo, contamos con ciertos estudios que nos pueden dar una idea acerca de cómo enfocar este subgénero textual.

Según Low (2005: 192-194, cit. en Franzon, 2008: 274), en la traducción de canciones existen cuatro principios (cantabilidad, ritmo, rima y naturalidad), que tienen que encontrarse en armonía con la fidelidad del sentido del texto original.

Chaume (2004: 202; 2012: 103) especifica y defiende que la traducción de canciones está supeditada a la música, que modela la letra original según los cuatro ritmos poéticos de la retórica clásica: ritmo de cantidad (número de sílabas), ritmo de intensidad (distribución de acentos), ritmo del tono (entonación) y ritmo del timbre (rima). Como ya hemos avanzado en la introducción, nos interesa especialmente el modelo de análisis planteado por Chaume pues es el que utilizamos más adelante para el análisis formal y la comparación de la letra de la canción *I'll Make a Man Out of You* con sus correspondientes versiones castellana y catalana. Así pues, remitiremos también a este modelo en el apartado 3 del segundo capítulo.

### 3.2.1. La canción y la cantabilidad

Frazon (2008: 374) define la cantabilidad como la idoneidad fonética de las letras traducidas. Low (2003b: 91) va más allá y clasifica como cuatro los objetivos generales de una traducción cantable:

1. El texto meta tiene que ser cantable.
2. El texto meta tiene que sonar como si la música se hubiera adaptado a él, cuando en realidad se compuso para adaptarse al texto original.
3. Es necesario mantener el esquema de rimas de la poesía original porque este da forma a las frases y expresiones.
4. Se pueden tomar algunas libertades con el sentido literal cuando no se puedan cumplir los tres puntos anteriores.

### 3.1.2. Estrategias de traducción de canciones para el doblaje

Franzon (2008: 376) explica qué opciones tiene el traductor a la hora de traducir una canción:

1. Dejar una canción sin traducir.
2. Traducir la letra sin tener en cuenta la música.
3. Reescribir la letra con la música original sin que ésta tenga ninguna relación con la letra original.

4. Traducir la letra y adaptar la música, teniendo en cuenta que se necesitará una nueva composición musical.
5. Adaptar la traducción a la música original.

Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones la decisión de traducir o no una canción no recae en el traductor, sino que es la productora o la distribuidora la que decide, sin tener en cuenta si el traductor considera que la canción es importante o no para la correcta comprensión del argumento.

### 3.2.3. Elecciones de traducción de canciones para el doblaje

Di Giovanni (2008: 296) defiende el concepto de *elección de traducción* como una serie de soluciones lingüísticas de micronivel. Ampliando esta propuesta, Brugué (2012: 206) distingue dos grupos: las elecciones lingüísticas basadas en los estudios de traducción y las elecciones no lingüísticas o de tipo técnico. Amplificando la propuesta de Chaume (2012), utilizamos también el modelo planteado por Di Giovanni (2008), centrado en las propuestas de Molina y Hurtado (2002) y ampliado por Brugué para el análisis de las elecciones de traducción.

#### 3.2.3.1. Elecciones lingüísticas

Hurtado (2002: 499-500) recomienda la llamada *traducción oblicua*, en la que se da por imposible la traducción palabra por palabra y se opta por las transposiciones, modulaciones, equivalencias o adaptaciones. Las barreras y limitaciones a la hora de traducir una canción son tales (subordinación a las imágenes y a la música, grado de cantabilidad, audiencias, etc.) que el traductor está obligado a tomar decisiones creativas y poco convencionales, alejadas de otros géneros donde las estrategias tienen que ser mucho más estrictas.

Continuando con las técnicas propuestas por Molina y Hurtado (2002: 499-500), destacamos las técnicas que las autoras clasifican para la traducción oblicua: 1) las transposiciones (cambios gramaticales); 2) modulaciones (cambio en el punto de vista o de las categorías cognitivas); 3) equivalencias (traducción de proverbios o expresiones idiomáticas); y finalmente, 4) adaptaciones (cambios del entorno cultural). Estos procedimientos se completan con otros procedimientos de compensación e inversión como las generalizaciones o las particularizaciones de un término, ampliaciones de términos nuevos, explicitaciones, o, también, compensaciones de una información determinada.

### 3.6.2. Elecciones no lingüísticas

Iglesias Gómez (2009: 199), haciendo referencia a las canciones de Disney, explica que lo más importante a la hora de traducir estos pasajes no es reproducir las mismas rimas ni conservar todas y cada una de ellas, sino conseguir que el producto final tenga el ritmo y la musicalidad que caracteriza a la rima. Es por eso que en estos tipos de textos los efectos estéticos sonoros tendrán más importancia que la exactitud semántica, que dejará de ser prioritaria.

Siguiendo esta línea, Comes i Anderiu (2010a: 189-192) recomienda, entre otras cosas, dividir la canción en estrofas y traducir verso a verso, siendo conscientes de que será necesario tomarse cierta licencia poética para mantener la métrica el ritmo y la rima. Siguiendo esta recomendación, dividiremos la canción en estrofas para emprender el análisis textual, hecho al que nos remitiremos más tarde en el apartado 3 del segundo capítulo.

Según Franzon (2008: 388), es necesario tener en cuenta la idoneidad del contexto para que este se adecúe a la música y a la situación en la que se representará, intentando que se aproxime lo máximo al texto original. Franzon (2008: 389), haciendo referencia al doblaje de canciones, subraya la importancia de la sincronización labial de los personajes que cantan.

### 3.3.2. El traductor de canciones

Vamos a centrarnos ahora en la persona que realiza el proceso de traducción de canciones en el cine, su perfil y el desarrollo del proceso hasta conseguir una versión meta, sin olvidar a quienes le acompañan a lo largo de este proceso.

Comes i Arderiu (2010: 185-187) considera que la traducción de canciones es realizada por los llamados “letristas”, que no tienen por qué ser siempre traductores. Por otra parte, también puede ser que el traductor se encargue de la traducción literal de la letra y que más tarde esta se envíe al letrista que es el que se encarga de la adaptación musical.

## 4. Conclusiones parciales

A lo largo de este primer capítulo, nos hemos percatado de que, sin la ayuda de un marco teórico, seríamos incapaces de emprender un análisis textual completo. Tanto la documentación como la redacción de dichos conocimientos nos han servido para comprender mejor la traducción de canciones y saber dónde tenemos que centrar nuestra atención para conseguir el mejor resultado posible.

En primer lugar, somos conscientes de la importancia que tiene la banda sonora para el éxito o fracaso de una película. Las canciones de una película de animación son probablemente la parte más importante de la banda sonora. Como hemos visto, Disney se preocupó de que, además de entretener, las canciones tuvieran un carácter narrativo y de que estas evolucionasen con la trama. Al dotar a sus canciones de gran valor narrativo y destinar sus productos principalmente a un público infantil, la necesidad de traducir estas canciones fue evidente.

Como hemos comprobado, aunque la música pueda ser entendida como un lenguaje universal, siempre estará supeditada a los conocimientos y experiencias del oyente; y si este es desconocedor del significado de los códigos lingüísticos de los que se compone la letra, solo será capaz de entenderla hasta cierto punto.

El ejemplo del doblaje al catalán de Disney nos demuestra que el público disfruta más de un producto foráneo cuando este está adaptado a su lengua y cultura. Por lo que, al fin y al cabo, la adaptación musical aportará beneficios mucho mayores a los posibles gastos que esta pueda acarrear.

Nuestra hipótesis previa al análisis de nuestro corpus es que la canción adaptada habrá tenido en cuenta, si no todas, muchas de las pautas explicadas en nuestro marco teórico, por lo que esperamos encontrar un grado de cantabilidad muy alto.

Para el análisis de nuestro corpus utilizamos todo lo aprendido en el marco teórico, centrándonos especialmente en el modelo de análisis para la traducción de canciones de Chaume (2012) y en las llamadas *elecciones de traducción*, en el sentido acuñado por Di Giovanni (2008) y ampliado por Brugué (2013).



# Capítulo 2: Análisis

## 1. Análisis contextual

A continuación, vamos a analizar los elementos contextuales en los que se enmarca la canción de nuestro estudio. En primer lugar, hablaremos de la película y a continuación de la canción. Finalmente dedicaremos un apartado al adaptador musical, Walteiro Pesqueira.

### 1.1. La película: *Mulán*

*Mulán* (1998) es una película musical cómica de animación dirigida por Tony Bancroft y Barry Cook, y escrita por Rita Hsiao, Philip LaZebnik, Chris Sanders, Eugenia Bostwick-Singer y Raymond Singer. La película está producida por Walt Disney Pictures y está basada en la leyenda china de Hua Mulan.

#### 1.1.1. Argumento

La trama está ambientada en la dinastía Han. Fa Mulán es la hija única del anciano Fa Zhou. Debido a la avanzada edad de su padre, decide hacerse pasar por un hombre para luchar contra la invasión de los hunos, capitaneados por Shan Yu. En su aventura la acompañan Mushu, un dragon diminuto, un grillo de la suerte, y los guerreros Yao, Ling y Chien-Po.

#### 1.1.2. Producción

El desarrollo de la película se inició en 1993, y la producción comenzó en 1994, después de que el equipo de producción enviara a un grupo de supervisores artísticos a China durante tres semanas para tomar fotografías y realizar bocetos de monumentos históricos y zonas culturales que les sirvieran de inspiración.

#### 1.1.3. Premios

La película obtuvo varios premios y se hizo con el galardón a la mejor película de animación de los premios Annie. Otros premios fueron a parar a Pam Coats por la mejor producción, a Barry Cook y Bancroft por la dirección, a Rita Hsiao, Christopher Sanders, Phillip LaZebnick, Raymond Singer y

Eugenia Bostwick-Singer por el mejor guion, a Chris Sanders por el *storyboard*, a Hans Bacher por el mejor diseño de producción, a David Tidgwell por los efectos visuales, a la actriz Ming-Na por la mejor voz, a David Zippel y Jerry Goldsmith por la composición musical y Ruben A. Aquino por la animación de los personajes.

La música también recibió reconocimiento significativo: Jerry Goldsmith ganó el BMI Film Award de 1999 y fue nominado a un Globo de Oro a la mejor banda sonora en 1998. El filme también fue nominado a un Oscar a la mejor banda sonora en 1998. Matthew Wilder y David Zippel fueron nominados al Globo de Oro por la canción *Reflecion*.

## 1.2. La canción: *I'll Make a Man Out of You*

*I'll Make a Man Out of You* es una canción escrita por el compositor Matthew Wilder y el letrista David Zippel para la compañía Walt Disney Studios en su trigésimo séptima película animada: *Mulán* (1998). La canción recibió muy buenas críticas, tanto a nivel cinematográfico como a nivel musical. Se considera la mejor canción de la película y ha aparecido en numerosas recopilaciones de las mejores canciones de Disney.

### 1.2.1 Contexto, secuencias y análisis

*I'll Make a Man Out of You* es interpretada en el film por el capitán Li Shang durante el entrenamiento de los soldados del ejército imperial chino. El tema de la canción es la transformación que sufren los soldados durante el entrenamiento: de pasar a ser unos bufones incompetentes a convertirse en soldados dignos de frenar al ejército huno.

El objetivo de la canción es avanzar la trama y proporcionar más dramatismo de lo que se conseguiría a través de simples diálogos. En el capítulo “Masculinity as Social Semiotic: Identity, Politics and Gender in Disney Animated Films”, presente en el libro editado por John Stephens (2002: 117) *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature*, Robyn McCallum reflexiona acerca del papel de la canción en la película, y defiende que es una fórmula habitual utilizada por Disney a partir del éxito que tuvo la canción *Tale as Old as Time*, de la película *The Beauty and the Beast*, donde la canción representa la transición humana de nuestro héroe y protagonista de un aspecto inocente, casi adolescente o incompleto, a uno maduro, varonil y completo, representado por los cánones habitualmente utilizados por Disney para personificar la masculinidad y la madurez (valor, fuerza física, compromiso social, etc.)

La escena comienza cuando el capitán clava una flecha en lo alto de un tótem y reta a sus soldados a llegar a ella llevando tras de sí dos pesas que representan la fuerza y la disciplina. Gwendolyn Limbach (2013: 199-121) reflexiona acerca de esto en su trabajo “You the Man, Well, Sorta: Gender Binaries and Liminality in *Mulan*”. En un primer momento, el género de Mulán es un problema, y parece que no va a conseguir superar la prueba. Sin embargo, durante el transcurso de la canción, Mulán decide cambiar su papel de sujeto pasivo a activo, y gracias a su esfuerzo y determinación, finalmente, consigue llegar a la flecha y finalizar el entrenamiento con mayores méritos que sus compañeros, convirtiéndose en un “hombre de valor”.

En cierto sentido, Mulán rompe con las convenciones de Disney acerca de cómo debe de ser una heroína. En sus primeros largometrajes, *Snow White and The Seven Dwarfs* (1937) y *Sleeping Beauty* (1959), sus protagonistas son retratadas como sujetos pasivos, admirables solo por su belleza y cuyo objetivo único es el de encontrar a su príncipe azul. Según Nicole Sawyer (2009) en su artículo “Feminist Outlooks at Disney Princesses”, podemos ya apreciar un cambio de tendencia en la protagonista Belle, de la película *Beauty and the Beast* (1991), quien antepone la bondad de la Bestia a la belleza de Gastón y es la primera princesa Disney que presenta intereses literarios e intelectuales. Sin embargo, finalmente es “salvada” por el amor, lo que marca la tendencia Disney de “vivieron felices y comieron perdices”.

Como bien destacan Umble y Smith (1996: 234) en su obra *Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine*, este cambio de tendencia viene marcado por las transformaciones sociales y de rol que sufrieron las mujeres en la sociedad posterior a la segunda guerra mundial, que demandaban más poder, independencia y reconocimiento.

Es cierto que podemos apreciar cambios sustanciales en la personalidad de las princesas Disney. Se hizo, primero, cambiando ciertos rasgos pasivos y superficiales de las primeras princesas, y se hizo más tarde con el cambio que apreciamos de la protagonista Belle (*Beauty and the Beast*) a Fa Mulán, una mujer independiente que se sale de la norma y encarna tanto atributos considerados femeninos como otros considerados masculinos. El problema es que, como sucede casi siempre, los cambios sociales van a años luz de distancia respecto a la norma establecida, por lo que las producciones de Disney siempre serán susceptibles de ser criticadas desde posiciones feministas o de género.

Sin duda alguna, la caracterización de su transexualidad o mejor dicho, su característica transgénica, va mucho más allá de los tópicos establecidos por Disney hasta el momento, sin embargo, más allá de difuminar las líneas de género entre hombres y mujeres, la película las enfatiza a través de clichés de género que alejan a la película de romper con las barreras de género establecidas por la sociedad patriarcal.

### 1.2.2 Música y letra

Escrita en un compás 4/4 con un tempo de 110 bpm y empezando en la clave de Sol mayor, *I'll Make a Man Out of You* ha sido identificada como “balada heroica” o “himno militar”. La canción comienza con un redoble de caja al estilo militar que anuncia el inicio de la escena. El título está escogido a conciencia y trata de ser una ironía, ya que el capitán no conoce el verdadero género de Mulán. En el último verso justo después del primer estribillo, la clave cambia a Sol sostenido mayor y la voz del cantante principal se expande una octava, de Re a Fa, otorgándole un grado distinto que aporta mayor dramatismo hacia el desenlace. La duración total de la canción es de tres minutos y veintiún segundos.

Según el crítico musical Owen Gleiberman (1998), para la revista *Entertainment Weekly*, el clímax de la película corresponde a la canción, no solo por su gran dramatismo, sino porque supone el golpe de efecto que lleva al desenlace de la trama. La letra de la canción no es casual y cada verso está estudiado e incluye ideas parciales que en conjunto forman un todo unificado hacia la idea que intenta transmitir: la transformación de nuestro héroe. El compositor Matthew Wilder y el letrista David Zippel trabajaron codo con codo para que tanto letra como música transmitieran este mensaje, todo ello, teniendo en cuenta la subordinación a las imágenes y secuencias de las que está compuesta la escena.

La canción comienza con la contraposición de las figuras masculinas y femeninas, identificando la valentía, el coraje o la fuerza con los rasgos masculinos, y la debilidad, la tranquilidad y el equilibrio con los rasgos femeninos:

*Did they send me daughters  
When I asked for sons?*

Al final del primer verso, se presenta el tema general de la canción, la transformación de soldados afeminados e incompetentes en “hombres de valor”:

*You're the saddest bunch I ever met  
But you can bet, before we're through  
Mister, I'll make a man out of you*

En el segundo verso estos dos elementos comienzan a fusionarse, pues, aunque parece imposible, pueden convivir:

*Tranquil as a forest,  
but on fire within  
Once you find your center,  
you are sure to win*

El estribillo está representado por los cinco elementos del Taoísmo: fuego, viento, tierra, agua y metal. Los dos primeros se identifican con los rasgos masculinos (*yin*), los dos siguientes con los

femeninos (*yan*) y el último el cambio. La unión, equilibrio y control entre estos elementos es lo que permite a Mulán superar las pruebas con mérito, llegando a convertirse en un “hombre” con “valor” con mejores aptitudes que sus compañeros hombres.

*(Be a man)*

*We must be swift as the coursing river*

*(Be a man)*

*With all the force of a great typhoon*

*(Be a man)*

*With all the strength of a raging fire*

*Mysterious as the dark side of the moon*

Justo antes del primer estribillo, el cuarto verso incluye un guiño educativo hacia los niños:

*Boy, was I a fool in school for cutting gym*

Es un ejemplo perfecto de una práctica habitual de las películas y canciones de Disney, educar a la vez que entretener. En este caso, el personaje Chien-Po, que destaca por su gran peso corporal, se lamenta de no haber asistido en la escuela a las clases de gimnasia, causa por la que se intuye su sobrepeso. De esta forma, Disney incentiva a los jóvenes a practicar deporte y conciencia de los riesgos que puede acarrear para la salud el sedentarismo.

### 1.2.3 Recepción, críticas y reconocimientos

La canción, por lo general, tuvo muy buenas críticas. Irvin Tan (2010), de *Sputnikmusic*, escribió que: «no hay un solo estribillo de todas las canciones post-Mulán que haya recordado a la energía que transmitía este». Owen Gleiberman (1998), de *Entertainment Weekly*, escribió de ella que: «es un incomparable golpe de efecto», y concluye su artículo diciendo que: «es la única canción que se desmarca de la temática poco estimulante de las canciones Disney».

La canción siempre ha estado considerada como una de las mejores de la factoría Disney, sin embargo no recibió ningún premio a título individual, aunque siempre ha estado dentro de los rankings de mejores canciones de Disney.

### 1.2.4. El traductor/adaptador: Walteiro Pesqueira

Por desgracia, y como casi siempre, mucho se habla de los creadores y muy poco de los traductores que, al fin y al cabo, son tan creadores como los propios artistas y tan artistas como los propios creadores.

He creído necesario dedicar una sección a Walteiro Pesqueira, traductor y adaptador jefe de la canción *I'll Make a Man Out of You* en sus versiones castellana, catalana, francesa y portuguesa.

Walteiro Pesqueira es un músico, compositor, letrista, adaptador, traductor e intérprete mexicano. Nació en Ciudad de México y trabajó durante 13 años en Los Ángeles, California, como Director Creativo de doblaje para Disney Character Voices International Inc. en los idiomas español latino, francés canadiense, catalán y portugués de Brasil. Está especializado en componer música para cine, televisión y publicidad.

Su trabajo en la industria del doblaje se inició cuando participó como director de casting, traductor, director musical y productor de las canciones para la película *The Beauty and the Beast* (1991). Más adelante también produjo la versión en español de los films *Aladdin* (1992), *The Lion King* (1994), *Toy Story* (1995) y *The Hunchback of Notre Dame* (1996). En *Mulán* (1998) trabajó como supervisor creativo en las versiones catalana, castellana y portuguesa, y es autor de la letra de esta canción en estas lenguas.

## 2. Metodología

En este capítulo presentamos y justificamos la elección del corpus y presentamos la metodología utilizada en esta investigación.

### 2.1. Selección y justificación

Para el análisis del presente trabajo se han utilizado las versiones catalana y española de la canción original *I'll Make a Man Out of You* escrita y traducida por el músico, compositor, letrista e intérprete mexicano Walter Pesqueira.

La razón por la que he elegido esta canción y sus versiones catalana y española son de diversa índole. En un primer lugar, visualicé la película *Mulán* años después de verla por primera vez y quedé completamente fascinado por la canción principal de la película, que no solo actúa como pasaje musical, sino como clímax del filme. Acto seguido caí en la cuenta de que la película original fue escrita y filmada en inglés y no en castellano —la canción que me fascinaba era una traducción—, lo que llamó mi atención y despertó mi interés por saber más. ¿Cómo podía una canción traducida tener un efecto tan fuerte sobre el argumento y la dinámica de la película, teniendo en cuenta las dificultades formales y estilísticas de la adaptación literaria/musical?

Por último, *Mulán* no ha sido analizada en profundidad desde un punto de vista traductológico, por lo que poder contribuir humildemente con mis aportaciones a futuros estudios y análisis traductológicos supone una motivación añadida.

## 2.2. Metodología de análisis

Como ya hemos avanzado en la introducción, el presente estudio se ha desarrollado basándose en una metodología descriptiva, introducida por la Escuela de Manipulación (Martí Ferriol, 2010: 101) y desarrollada por Toury (1995). Toury fue pionero en proponer esta metodología con el fin de emplearla en los estudios de traducción literaria (Toury, 1980, 1995 cit. en Martí Ferriol, 2010: 101). Sin embargo, en los años noventa empezó a aplicarse también en el campo de la traducción audiovisual (TAV) (Martínez Sierra, 2008: 66).

El objetivo de los estudios descriptivos es el de comparar textos ya producidos con su correspondientes traducciones e identificar las reglas que siguen para establecer pautas que ayuden a afrontar próximas traducciones.

Los estudios descriptivos desarrollados por Toury (1995) sentaron las bases para el estudio de la traducción literaria. Como ya hemos dicho, durante los años 90, este modelo se empezó también a aplicar a los estudios de TAV; sin embargo, y como es lógico, el modelo de Toury no indaga en las peculiaridades de este género textual caracterizado por la supeditación a la música y las imágenes.

Por suerte para los estudiosos de este campo, en los últimos años se ha experimentado un aumento en el número de investigaciones acerca de la traducción audiovisual, —muchos llegando a investigar incluso acerca de la traducción de canciones, subgénero al que pertenece el objeto de estudio de este trabajo.

Por ello, utilizando el modelo descriptivo de Toury (1995) como base, hemos decidido ampliar nuestra propuesta y utilizar para nuestro análisis modelos de estudio centrados en la traducción de canciones.

Así pues, nuestro análisis consta de dos partes: una primera centrada en la parte formal (ritmos poéticos) que se basada en el modelo de análisis para la traducción de canciones de Chaume (2012), desarrollada en el apartado 3.2. ; y, una segunda, basada en el concepto de *elecciones de traducción*, en el sentido propuesto por Di Giovanni (2008) y ampliado por Brugué (2013), y que hemos desarrollado en el apartado 3.2.3.

La primera parte del análisis tiene como objetivo comparar la V.O. con su correspondiente traducción y ver qué grado de similitud existe entre las dos a través de la semejanzas o diferencias de los cuatro ritmos poéticos de la retórica clásica: ritmo de cantidad (número de sílabas), ritmo de intensidad (distribución de los acentos), ritmo de tono (entonación) y ritmo de timbre (rima). Esto nos servirá para saber de manera aproximada cuán alto o bajo es el grado de *cantabilidad* o *idoneidad fonética* en relación con el producto original y nos indicará (de forma aproximada) la calidad de la traducción a nivel formal.

Con el objetivo de profundizar en nuestro análisis, hemos creído necesario ampliar la propuesta de Chaume (2012) y combinarla con la de Brugué (2013), que desarrolla, tanto los aspectos lingüísticos, como los aspectos no lingüísticos (apartado 3.2.3.). Conseguiremos un espectro de análisis mayor que nos permitirá llegar a conclusiones más complejas que la que nos pueden llevar la simple transposición de ritmos poéticos. Este análisis será más subjetivo que el anterior y, probablemente, los resultados no sean tan precisos, sin embargo, indagar en los detalles de la traducción de nuestro corpus nos ha llevado a la realización de este segundo análisis.

Así pues, la segunda parte del análisis se centrará en comparar ambas versiones con el fin de resaltar aspectos traductológicos relativos a las elecciones lingüísticas y no lingüísticas. Para las elecciones lingüísticas prestaremos especial atención a las llamadas *técnicas de traducción* propuestas por Molina y Hurtado (2002): transposiciones, modulaciones, equivalencias, compensaciones, y adaptaciones. En cambio, para las elecciones no lingüísticas, nos centraremos en aspectos como la estrategia general de traducción, los recursos estilísticos, el léxico utilizado, los referentes culturales, la audiencia o *target audience*, la relación entre música, letra e imagen, etc.; en resumen, nos basaremos en nuestro marco teórico (Capítulo 1) para desarrollar todos aquellos aspectos relacionados con los elementos no lingüísticos que nos resulten peculiares y creamos necesarios resaltar.

### 3. Análisis traductológico

En el próximo apartado analizamos la canción *I'll Make a Man Out of You*, comparándola primero con la versión castellana y posteriormente con la versión catalana.

Para el correcto análisis hemos seguido una de las recomendaciones de Comes i Anderiu (2010) y hemos dividido el texto en estrofas para compararlas de manera individual, creyendo que esta fue la manera en la que se trabajó la traducción.

La tabla de análisis muestra la siguiente información: En la columna izquierda, el número de versos por estrofa, en la columna central la letra y los acentos, y en la columna derecha, el número de sílabas y la rima.

#### 3.1. Comparación V.O con la V. Castellana

Versos	V.O.	Sílabas y rima	V. Castellana	Sílabas y rima
1	<i>Let's get down to business</i>	6a	<i>Llega el enemigo,</i>	6a



2	To <i>defeat</i> the <i>Huns</i> .	5b	vamos <i>a</i> luchar	5b
3	<i>Did</i> they send me daughters	6c	<i>Me</i> enviaron <i>nenas</i> ,	6c
4	When I <i>asked</i> for <i>sons</i> ?	5b	tal vez <i>a</i> jugar	5b
1	You're the saddest <i>bunch</i> I ever <i>met</i>	9a	Hoy dais lástima, <i>vais</i> a aprender	9a
2	<i>But</i> you can <i>bet</i> before we're <i>through</i>	8b	<i>Pasión</i> , <i>deber</i> , valor, <i>virtud</i>	8b
3	Mister, <i>I'll</i> make a <i>man</i> out of <i>you</i> .	9b	Pues <i>yo</i> ya lo <i>logré</i> , ahora <i>tú</i>	9b
1	<i>Tranquil</i> as a <i>forest</i>	6a	<i>La</i> quietud del <i>bosque</i>	6a
2	But on <i>fire</i> within.	5b	y el <i>ardor</i> del <i>sol</i>	5b
3	<i>Once</i> you find your center	6a	<i>Cuando</i> los consigues,	6a
4	You are <i>sure</i> to <i>win</i> .	5b	tuyo <i>es</i> el <i>control</i>	5b
1	You're a spineless, <i>pale</i> pathetic <i>lot</i>	7a	Y aunque <i>eres</i> hoy patético	7a
2	And you <i>haven't</i> got a <i>clue</i> .	7b	Todo un <i>hombre</i> haré de <i>tí</i>	7b
3	Somehow <i>I'll</i> make a <i>man</i> out of <i>you</i> .	9b	Y <i>serás</i> el <i>mejor</i> , para <i>mí</i>	9b
1	<b>I'm</b> never gonna <b>catch</b> my <b>breath</b>	8a	<b>No</b> puedo <b>ya</b> ni respirar	8a
2	Say goodbye to <b>those</b> who <b>knew</b> me	8a	Despedidme <b>de</b> mi <b>gente</b>	8a
3	Boy, was I a <b>fool</b> in school for cutting <b>gym</b>	11b	Di por qué <b>falté</b> a la escuela a <b>entrenar</b>	11b
4	<b>This</b> guy's got them scared to <b>death</b>	8a	<b>Ya</b> la veo renunciar	8a
5	Hope he <i>doesn't</i> see right <b>through</b> me	8a	Que no <b>vaya</b> a descubrirme	8a
6	Now I really <b>wish</b> that I knew how to <b>swim</b>	11b	Cómo <b>desearía</b> hoy saber <b>nadar</b>	11b
1	<i>Be</i> a <i>man</i> !	3a	¡ <i>Con valor</i> !	3a
2	We <i>must</i> be swift as a <i>coursing river</i>	10b	<i>Seré</i> más raudo que un <i>río</i> bravo	10b
3	<i>Be</i> a <i>man</i> !	3a	¡ <i>Con valor</i> !	3a
4	With <b>all</b> the force of a <i>great typhoon</i>	10c	<i>Tendré</i> la fuerza de un <i>gran</i> <b>tifón</b>	10c

5	<b><i>Be a man!</i></b>	3a	<b><i>¡Con valor!</i></b>	3a
6	With <b><i>all</i></b> the strength of a <b><i>raging fire</i></b>	10b	Con <b><i>la</i></b> energía del <b><i>fue</i></b> go ardiente	10b
7	Mysterious as the <b><i>dark</i></b> side of the <b><i>moon</i></b>	10c	La luna <b><i>sabrá</i></b> guiar el <b><i>corazón</i></b>	10c
1	<b><i>Time</i></b> is racing toward <b><i>us</i></b>	7a	<b><i>Vienen</i></b> ya los <b><i>Hunos</i></b>	7a
2	'til the <b><i>Huns</i></b> <b><i>arrive</i></b> .	5b	y no hay <b><i>más</i></b> que <b><i>hablar</i></b>	5b
3	<b><i>Heed</i></b> my every <b><i>order</i></b>	7c	<b><i>Si</i></b> <b><i>haces</i></b> lo que <b><i>ordene</i></b> ,	7c
4	And you <b><i>might</i></b> <b><i>survive</i></b> .	5b	te <b><i>podrás</i></b> <b><i>salvar</i></b>	5b
1	You're unsuited <b><i>for</i></b> the rage of <b><i>war</i></b>	9a	No estás listo <b><i>aún</i></b> para <b><i>luchar</i></b>	9a
2	So pack <b><i>up</i></b> , go <b><i>home</i></b> you're <b><i>through</i></b>	7b	Sobras <b><i>ya</i></b> , te <b><i>irás</i></b> de <b><i>aquí</i></b>	7b
3	How could <b><i>I</i></b> make a <b><i>man</i></b> out of <b><i>you</i></b> ?	9b	¡No <b><i>serás</i></b> el <b><i>mejor</i></b> para <b><i>mí</i></b> !	9b
	(Chorus)		(Estribillo)	

### 3.1.1. Análisis formal

Al comparar el TO con el TM salta a la vista la similitud entre las dos versiones. Los resultados del análisis basado en el método propuesto por Chaume (2012) para la traducción de canciones y explicado en el apartado 3.2. del primer capítulo son los siguientes:

- Ritmo de cantidad o número de sílabas:*** Tanto en los versos como en el estribillo encontramos una coincidencia del 100%. La canción está compuesta por tres estrofas de cuatro versos, tres de tres versos, una de siete versos y una estrofa de siete versos que se repite.
- Ritmo de intensidad o distribución de acentos:*** En cuanto a la distribución de acentos la coincidencia también es del 100%, probablemente porque ambas versiones estaban supeditadas a la parte instrumental de la canción, que probablemente se realizaría con antelación a la letra.
- Ritmo del tono:*** La mayoría de frases que encontramos son enunciativas. Solo encontramos una frase interrogativa que es substituida por una enunciativa.

- d) *Ritmo de timbre o rima*: Dividiendo los textos en estrofas, encontramos una sorprendente coincidencia del 100% en el tipo de rima utilizado. Encontramos estrofas de cuatro versos o cuartillas (con rima abab), tercetos (abb), sextilla (aabaab) y finalmente el estribillo, que se asemeja a una pavana (abacabc).

Después de utilizar el modelo de análisis para la traducción de canciones (Chaume, 2012), podemos concluir que la versión traducida tiene un grado de *cantabilidad o idoneidad fonética* muy alto.

### 3.1.2. Elecciones de traducción

A continuación desarrollaremos todos los aspectos relacionados con las elecciones de traducción, tanto lingüísticas como no lingüísticas.

#### 3.1.2.1. Elecciones lingüísticas

- i. *Transposición*: Cambio de la categoría gramatical: de una interrogativa a una dubitativa y más tarde, de una interrogativa a una exclamativa.

*Did they send me daughters /Me enviaron nenas  
when I asked for sons?/Tal vez a jugar  
How could I make a man out of you?/ ¡No serás el mejor para mi!*

- ii. *Equivalencia*: Transmisión del sentido utilizando recursos estilísticos y estructurales completamente distintos.

*I'm never gonna catch my breath / No puedo ya ni respirar  
Say goodbye to those who knew me / Despedirme de mi gente  
Boy, was I a fool for cutting gym / Di porque falté a la escuela a entrenar  
This guy's got the scared to death / Ya la veo renunciar  
Hope he doesn't see right through me / Que no vaya a descubrirme  
Now I really wish I knew how to swim / Cómo desearía saber nadar*

- iii. *Modulación*: cambio del punto de vista.

*Time is racing toward us / Vienen ya los Hunos  
'till the Huns arrive / y no hay más que hablar  
Heed my every order / Si haces lo que ordene  
And you might survive / te podrás salvar*

### 3.1.2.2. Elecciones no lingüísticas

En relación con las cinco estrategias que establece Frazon (2008) para la traducción de canciones (véase el apartado 3.2.2. del segundo capítulo) podemos dar por seguro que el traductor optó por reescribir por completo la letra adaptando la traducción a la música original. De lo contrario, encontraríamos más ejemplos de elecciones de traducción lingüísticas y también cierta literalidad (de la que carece el texto traducido).

Al tratarse de un texto poético, encontramos numerosos recursos estilísticos tanto en la versión original como en la versión traducida. El estribillo, por ejemplo, está compuesto a través de una anáfora (repetición de una parte del verso al comienzo de cada verso):

*Be a man! / ¡Con valor!*

*We must be swift as a coursing river / Seré más raudo que un río bravo*

*Be a man! / ¡Con valor!*

*With all the force of the great typhoon / Tendré la fuerza de un gran tifón*

*Be a man! / ¡Con valor!*

*With all the strenght of a ranging fire / Con la energía del fuego ardiente*

*Mysterious as the dark side of the moon / La luna sabrá guiar el corazón*

También encontramos una paradoja en el tercer verso:

*Tranquil as a forest / La quietud del bosque*

*But on fire wothin / Y el ardor del sol*

En cuanto al léxico, en la mayoría de las estrofas encontramos vocabulario general, poco especializado. Sin embargo, en el estribillo, la riqueza léxica crece al describir los 5 elementos taoístas utilizando palabras cargadas de expresividad poética y fonética: (*coursing*, *typhoon*, *ranging*, *mysterious* y río bravo, gran tifón, fuego ardiente, etc.).

En lo que respecta a los referentes culturales, no encontramos demasiados en la versión original, hecho que facilita mucho la labor del traductor. Los creadores, al saber que la canción va a ser exportada a otras culturas intentan evitar los referentes culturales muy explícitos y optan más por la generalización o la universalización de referentes.

Por último, nos ha parecido cuanto menos curioso, o al menos destacable, la sensación que nos ha transmitido el texto en lo que concierne a la cuestión de género (véase apartado 2.1 del capítulo 2). No sabemos a ciencia cierta la intención del traductor, sin embargo, salta a la vista que la traducción trata de ocultar, o al menos suavizar, la marca de género que está tan presente en el texto original.

*Mister I'll make a man, out of you / Pues yo ya lo logré, ahora tu*

...

*Somehow I'll make a man, out of you / Y serás, el mejor, para mi*

...

*How could I make a man out of you / ¡No serás el mejor para mi!*

Por otra parte, nos parece interesante resaltar que el traductor, aun sabiendo la intención de la canción original, se ha desmarcado —en cierta medida— de la intención y sentido del texto. Sucede en el estribillo, donde la reiteración de *Be a man!* (literalmente, *¡Se un hombre!*) se sustituye por “¡Con valor!”, expresión que aunque difiere del sentido original, mantiene la intención general de la canción, decantándose por una opción más neutral, sin marca de género.

Nos ha sido imposible averiguar las causas por las que el traductor ha decidido suavizar la marca de género en el texto. Nuestra teoría es que, al tratarse de un trabajo colaborativo, probablemente alguna de las personas implicadas en el proceso se daría cuenta de la gran carga ideológica de la que está compuesto el texto original y recomendó suavizar esta marca para evitar críticas relativas a los estereotipos de género. Aunque por otra parte, es posible que esta elección se base en criterios técnicos como por ejemplo la sincronización labial.

Continuando con este argumento, creemos que la canción presenta rasgos del *español neutro*, utilizado hasta la década de los 90 en el doblaje de todas las películas de Disney de habla hispana. Quizá esta sea la causa por la que, en un primer momento, aunque el grado de *cantabilidad* es muy alto, ciertas frases o expresiones nos llamaban la atención (seré más rauda, sobras ya, te irás de aquí, etc.). Esta es una de las razones por las que me interesó a la par el análisis de la versión catalana, para contrastar este hecho y comprobar si la versión catalana está dirigida a una cultura más concreta.

En cuanto a la relación entre la letra, la música y las imágenes hemos detectado las siguientes peculiaridades: a) en el primer verso se mantiene el sentido del original que contrapone los atributos masculinos y femeninos pero incluye una aclaración, “a jugar”, que en cierta manera suaviza el cliché de género explicitando el sentido; b) en el verso dos se omite el tópico de género cambiado el original *Mister, I'll make a man out of you* por “Pues yo ya lo logré, ahora tú”, no sabemos si esta decisión fue tomada por motivos ideológicos, traductológicos o de sincronización labial, pues justo cuando se escucha “ahora tu” hay un primer plano que corresponde al *out of you*; c) verso tres: mantiene la paradoja de los elementos (*ying* y *yang*) y basa su elección más en las imágenes que en la letra original; d) en consonancia con la música y las imágenes y la letra, el estribillo adquiere dramatismo (ambientación nocturna con explosiones, palabras cargadas de expresividad, un coro compuesto por muchas voces, etc.)

En esta primera parte la idea general que se intenta transmitir tanto a través de las imágenes como de la letra es la inexperiencia de los guerreros y las pocas posibilidades que tiene Mulán de conseguir sus

objetivos. Como hemos dicho en el apartado 1.2.2. del segundo capítulo, tras la fuerza y sabiduría del primer estribillo (*¡Con valor!*), el siguiente verso sube una tonalidad, otorgándole una dimensión mayor. Esta subida representa el momento en el que Mulán descubre que juntando los 5 elementos taoístas (viento y fuego, que representa los rasgos masculinos del *yin*, y agua y tierra, que representan los femeninos del *yang*, más el metal que representa el cambio) y las dos pesas que representan la disciplina y la fuerza puede conseguir ser un “hombre con valor” y por ende, ser una persona capacitada para defender el honor de su familia.

Realmente, como vemos al principio de la película y en la canción *Honra nos darás*, la sociedad china del siglo IV era profundamente patriarcal y estaba regida por estrictos códigos de conducta. Al fin y al cabo, la película y la canción solo ponen de manifiesto los aspectos culturales de una sociedad que no podía considerar a una mujer apta para la guerra. Por eso, consideramos que el *Be a man!* no puede entenderse únicamente como un cliché ideológico de género, si no que para la sociedad china de la época, si querías luchar en la guerra, tenías que ser un hombre.

Mulán demuestra que una mujer puede ser tan apta como lo que entonces se esperaba de un hombre. Sería fácil criticar la película y la canción por incentivar los tópicos de género, sin embargo, creemos que las decisiones tomadas por los guionistas, animadores, músicos y letristas no fueron casuales, sino estudiadas y escogidas a conciencia; y dudamos mucho de que su objetivo fuera el de afianzar los clichés de género que habitan en nuestra sociedad. Es cierto que la canción puede contener tópicos machistas, pues vivimos en una sociedad patriarcal y, aunque en ocasiones no nos demos cuenta, es fácil caer en los tópicos de género que impregnan las capas de nuestra sociedad. De todas maneras, la crítica, en tanto que sea constructiva, siempre debe ser bien recibida. Además, siempre es bueno cuando un tópico es analizado desde muchos puntos de vista pues así se consigue, un acercamiento más aproximado a la verdad.

El estribillo final está compuesto por imágenes que muestran la evolución de los guerreros, convertidos en expertos del control y la fuerza. Mulán ha conseguido sus objetivos con méritos y, por ello, es finalmente aceptada por el capitán para formar parte de su pelotón como uno de los “hombres” más habilidosos, demostrando que no es el género sino la determinación y el valor lo que hace al guerrero.

### 3.2. Comparación de la V.O. con la V. Catalana

Versos	V.O	Sílabas y rima	V.Catalán	Sílabas y rima
--------	-----	----------------	-----------	----------------

1	<i>Let's</i> get down to <i>business</i>	6a	<i>Haig</i> d'anar per <i>feina</i>	6a
2	To <i>defeat</i> the <i>Huns</i> .	5b	sense <i>cap</i> descans	5b
3	<i>Did</i> they send me daughters	6c	<i>Han</i> vingut les <i>nenes</i> ,	6c
4	When I <i>asked</i> for <i>sons</i> ?	5b	vui els <i>seus</i> germans	5b
1	You're the saddest <i>bunch</i> I ever <i>met</i>	9a	Sou un trist grapat de pobre <i>gent</i>	9a
2	<i>But</i> you can <i>bet</i> before we're <i>through</i>	8b	I avui convé pensar molt <i>dur</i>	8b
3	Mister, <i>I'll</i> make a <i>man</i> out of <i>you</i> .	9b	Prou us <i>cal</i> ser homes <i>forts</i> contra els <i>Huns</i>	9b
1	<i>Tranquil</i> as a <i>forest</i>	6a	<i>Tímids</i> com un roure	6a
2	But on <i>fire</i> within.	5b	que s'encén per <i>dins</i>	5b
3	<i>Once</i> you find your center	6a	<i>Justos</i> com balances,	6a
4	You are <i>sure</i> to <i>win</i> .	5b	àgils <i>com</i> felins	5b
1	You're a spineless, <i>pale</i> pathetic <i>lot</i>	7a	Sou com peixos <i>morts</i> , on es l'esforç?	7a
2	And you haven't got a <i>clue</i> .	7b	Sou patètics com ningú	7b
3	Somehow <i>I'll</i> make a <i>man</i> out of <i>you</i> .	9b	I heu de <i>ser</i> homes <i>forts</i> contra els <i>Huns</i>	9b
1	<i>I'm</i> never gonna <i>catch</i> my breath	8a	<i>Tinc</i> por que em <i>petin</i> els pulmons	8a
2	Say goodbye to <i>those</i> who <i>knew</i> me	8a	Dic adéu a <i>aquesta vida</i>	8a
3	Boy, was I a <i>fool</i> in school for cutting <i>gym</i>	11b	Ara veig que em convenia practicar	11b
4	<i>This</i> guy's got them <i>scared</i> to death	8a	<i>Aquets</i> ja no poden <i>mes</i> !	8a
5	Hope he <i>doesn't</i> see right <i>through</i> me	8a	Quina <i>sort</i> que no s' <i>hi</i> fixa	8a
6	Now I really <i>wish</i> that I knew how to <i>swim</i>	11b	Haig de dir- <i>vos</i> un secret, no se <i>nadar</i>	11b
1	<i>Be</i> a <i>man</i> !	3a	Homes <i>forts</i> !	3a
2	We <i>must</i> be swift as a <i>coursing river</i>	10b	Cal <i>ser</i> constants com el <i>riu</i> que passa	10b
3	<i>Be</i> a <i>man</i> !	3a	Homes <i>forts</i> !	3a
4	With <i>all</i> the force of a <i>great typhoon</i>	10c	Ser <i>com</i> l'empenta d'un gran <i>tifó</i>	10c
5	<i>Be</i> a <i>man</i> !	3a	Homes <i>forts</i> !	3a
6	With <i>all</i> the strength of a <i>raging fire</i>	10b	Bravents de <i>llum</i> com <i>estels</i> amb flames	10b
7	Mysterious as the <i>dark</i> side of the <i>moon</i>	10c	La lluna os guiarà en fer-se <i>fosc</i>	10c

1	<b>Time</b> is racing toward <b>us</b>	7a	<b>Quan</b> el Huns arribin,	7a
2	'til the <b>Huns</b> arrive.	5b	os caldrà lluitar	5b
3	<b>Heed</b> my every <b>order</b>	7c	<b>Feu</b> les meves <b>ordres</b> ,	7c
4	And you <b>might</b> survive.	5b	si <b>voleu</b> guanyar	5b
1	You're unsuited <b>for</b> the rage of <b>war</b>	9a	Veig que als vostres <b>ulls</b> , hi creix la <b>por</b>	9a
2	So pack <b>up</b> , go <b>home</b> you're <b>through</b>	7b	Au marxeu a un lloc <b>segur</b>	7b
3	How could <b>I</b> make a <b>man</b> out of <b>you</b> ?	9b	Fer-vos <b>forts</b> es potser massa <b>dur</b>	9b
	(Chorus)		(Tornada)	

### 3.2.1. Análisis formal

Los resultados del análisis basado en el método propuesto por Chaume (2012) para la traducción de canciones y del que hemos dado cuenta en el apartado 3.2. del primer capítulo son los siguientes:

- Ritmo de cantidad o número de sílabas*: Tanto en los versos como en el estribillo encontramos una coincidencia del 100%. La canción está compuesta por tres estrofas de cuatro versos, tres de tres versos, una de siete versos y una estrofa que se repite de siete versos.
- Ritmo de intensidad o distribución de acentos*: En cuanto a la distribución de acentos la coincidencia también es del 100%, probablemente porque ambas versiones estaban supeditadas a la parte instrumental de la canción.
- Ritmo del tono*: La mayoría de frases que encontramos son enunciativas. Encontramos algunas transposiciones a lo largo del texto en la que cambian de enunciativa a interrogativa y viceversa.
- Ritmo de timbre o rima*: Dividiendo los textos en estrofas, encontramos de nuevo una sorprendente coincidencia del 100% en el tipo de rima utilizado. Los estrofas de cuatro versos o cuartillas (con rima abab), los tercetos (abb), la sextilla (aabaab) y finalmente el estribillo, que se asemeja a una pavana (abacabc).

Podemos concluir, por lo tanto, que el grado de cantabilidad o idoneidad fonética es, de nuevo, muy alto.



### 3.2.2. Elecciones de traducción

A continuación, tratamos las elecciones de traducción, lingüísticas y no lingüísticas:

#### 3.2.2.1. Elecciones lingüísticas

- i. *Transposición*: Cambio de la categoría gramatical: de una interrogativa a una exhortativa, más tarde de una enunciativa a una interrogativa y finalmente, de una interrogativa a una dubitativa.

*Did they send me daughters / Han vingut les nenes*

*when I asked for sons? / Vui el seus germans*

...

*Yo're a spinless, pale pathetic lot / Sou com peixos morts, on es l'esforç?*

...

*How could I make a man out of you? / Fer-vos forts es pot ser masa dur*

- ii. *Equivalencia*: Transmisión del sentido utilizando recursos estilísticos y estructurales completamente distintos.

*Tranquil as a forest / Timids com un roure*

*But on fire within / Que s'encen per dins*

...

*I'm never gonna catch my breath / Tinc por que em petin els pulmons*

*Say goodbye to those who knew me / Dic adeu a aquesta vida*

*Boy, was I a fool for cutting gym / Ara veig que em convenia practicar*

*This guy's got the scared to death / Aquets ja no poden mes!*

*Hope he doesn't see right through me / Quina sort que no s'hi fixa*

*Now I really wish I knew how to swim / Haig de dirvos un secret, no se nadir*

- iii. *Modulación*: cambio del punto de vista.

*Lets get down to business / Haig d'anar per feina*

...

*Time is racing toward us / Quan el Huns arrivin*

*'till the Huns arrive / us caldra lluitar*

*Heed my every order / Feu les meves ordres*

*And you might survive / si voleu guanyar*

### 3.2.2.2. Elecciones no lingüísticas

En primer lugar, en relación a la estrategia de traducción que establece Frazon (2003) podemos afirmar que el traductor optó por reescribir la letra adaptando la traducción a la música original. Es importante destacar que la canción se reescribió por completo teniendo en cuenta la versión original, no la versión castellana, ya que en la versión catalana encontramos peculiaridades de traducción que se relacionan con la versión original y sin embargo se distancian, como natural, de la traducción castellana.

El traductor mantiene los recursos estilísticos más destacados del texto. En primer lugar, la paradoja del tercer verso:

*Tranquil as a forest / Timids com un roure*  
*But on fire within / que s'encen per dins*

En el verso encontramos un símil:

*You are sure to win / agils com felins*

Más tarde, la anáfora que encontramos en el estribillo:

*Be a man! / ¡Homes forts!*  
*We must be swift as a coursing river / Cal ser constants com el riu que passa*  
*Be a man! / ¡Homes forts!*  
...

En lo que respecta al léxico, encontramos las mismas pautas que en la versión castellana: utilización de léxico general y enriquecimiento léxico en el estribillo (tifó, estels, flames, etc.). A nuestro parecer la versión catalana utiliza un léxico más cercano a la audiencia meta (principalmente infantil y padres acompañantes). Así pues, podemos encontrar palabras como *nenes*, *pancar*, *felins*, *petin*; palabras conocidas por el público infantil pero que pueden resultar de alguna manera graciosas por no utilizarse habitualmente o utilizarse en una situación de lenguaje no formal. Esto se da, quizá, a que el campo geográfico de la audiencia meta está más acotado que en la versión castellana, por lo que el traductor puede utilizar soluciones más cercanas a la cultura meta. Sin embargo, no encontramos ningún referente cultural que destaque sobre la versión original.

En cuanto a las referencias de los clichés de género, salta a la vista que la traducción al catalán no neutraliza el género, es decir, se pega más al sentido y letra del original. Así pues, *Be a man!* se traduce por *Homes forts!* en lugar de *¡Con valor!* explicitando el sentido y la intención de la versión original, pero cayendo en las distinciones de género. También se observa en dos de los tres versos en los que el original hace referencia a *be a man*:

*Mister, I'll make a man out of you / Prou us cal ser homes forts contra el Huns;*

...

*Somehow I'll make a man out of you / I heu de ser homes forts contra els Huns;*

...

*How could I make a man out of you / Fer-vos forts es potser massa dur.*

Aunque no sabemos las causas que llevan a esta diferencia en la intención o ideología de la traducción —ya que ambas fueron supervisadas por el mismo traductor—, seguimos creyendo que probablemente es la diferencia entre el número de personas a las que va destina una y otra producción y el número de personas que participan en uno y otro proyecto. Es probable que la versión catalana no contase con tantas voces y quizá ninguna de las implicadas cayó en la cuenta de la carga de género de la versión original y en la posibilidad de suavizarla.

En cuanto a la relación entre imágenes, música y letra, el objetivo sigue siendo el mismo, transmitir el mensaje de la evolución de Mulán y los guerreros, que pasan de ser jóvenes inexpertos a sabios guerreros. Hemos encontrado las siguientes peculiaridades: a) transmite muy bien la paradoja del tercer verso (*Tranquil as a forest but on fire within/ Timis com un roure que s'encén per dins*); b) supedita la letra a las imágenes (en el momento en el que el capitán les enseña equilibrio: *justos com balançes*; y en el siguiente verso cuando se demuestra la torpeza de Mulán: *sou patètics com ningú*); c) también salta a la vista que en el último verso del estribillo se ha mantenido la metáfora de la luna (probablemente porque en la secuencia de imágenes aparece en ese preciso momento el capitán, pensativo con la luna al fondo). Esto demuestra de nuevo la importancia que tiene la supeditación a las imágenes para la traducción de canciones. La versión catalana presta más atención a la secuencia de imágenes que a la letra original, que le sirve más bien como guía. e) Lo vemos también en el puente anterior al estribillo, en el que la letra de la versión catalana cuadra a la perfección con la narración audiovisual (*veig que al vostre ulls hi creix la por au marxeu a un lloc segur, fer-vos forts ets potser massa dur*).

## **Conclusiones finales y relación del tema escogido con los conocimientos adquiridos en la carrera**

Recapitulando todo lo aprendido, el presente trabajo ha tratado de proponer un modelo de análisis que sirva de guía para futuras traducciones y nos ayude a tomar decisiones relacionadas con este subgénero textual tan particular.

Como ya establecimos en la introducción, el objetivo era encontrar pautas para afrontar la traducción de canciones en las películas de animación. Para ello, nos servimos de la metodología descriptiva propuesta por Toury (1995), basada en el análisis y comparación de textos ya traducidos, y en

los estudios más recientes acerca de la traducción de canciones: Molina y Hurtado (2002), Di Giovanni (2008), Chaume (2012) y Brugué (2013).

Gracias a nuestro marco teórico, al análisis y a los resultados que hemos obtenido, hemos conseguido adentrarnos en las peculiaridades de este género textual y hemos encontrado, quizá no un método científico para traducir canciones, pero sí una buena base de conocimientos, pautas y recomendaciones que aplicados nos pueden servir para afrontar futuras traducciones.

En primer lugar, es fundamental entender la traducción de canciones como una parte intrínseca del todo que es el producto audiovisual. Es decir, el texto por sí solo carece de significado. La supeditación a las imágenes y la música es un hecho fundamental que tendrá que tener en cuenta el traductor si quiere conseguir un producto de calidad. Si el traductor trata de imitar las sutilezas poéticas del texto origen sin tener en cuenta el valor narrativo de las imágenes o la música original, lo más probable es que el público meta se percate de que el producto visualizado es foráneo, rompiendo el objetivo último del doblaje. Por lo tanto, es fundamental entender el producto audiovisual como un todo interrelacionado formado por las imágenes, la música y el texto.

A la hora de emprender la traducción, el traductor se podrá ayudar de los estudios relacionados con la materia. Realizar un análisis traductológico siempre ayudará al traductor a entender mejor el producto completo y, por lo tanto, a conseguir un mejor producto final.

El análisis de traducción para canciones propuesto por Chaume (2012) es un buen ejemplo y punto de partida, tanto previo como posterior a la traducción, pues nos dará una idea de cuán similares son los textos a nivel formal y nos ofrecerá pautas formales para emprender la traducción. Aunque, en nuestra hipótesis sabíamos que la adaptación musical de la canción *I'll Make a Man Out of You*, era, cuanto menos, acertada, no fuimos conscientes de cuánto se asemejaban una y otra versión a nivel formal hasta que no tuvimos la tabla comparativa ante nuestros ojos.

El marco de análisis de Chaume (2012) es un buen punto de partida, sin embargo, creíamos que el análisis a nivel formal no profundizaba en los aspectos relacionados con las elecciones de traducción a las que se debe afrontar el traductor. Por ello, creímos necesario ampliar nuestra propuesta de análisis y desarrollar un apartado, que, aunque da más pie a la subjetividad que el otro modelo de análisis, nos puede ayudar a detectar recomendaciones para la propia traducción de estos textos.

En esta parte del análisis debemos, primero, fijarnos en las elecciones lingüísticas que ha utilizado el traductor (modulaciones, transposiciones, equivalencias, etc.) y en las elecciones no lingüísticas (estrategia de traducción, recursos estilísticos, léxico utilizado, referentes culturales, etc.); todo ello teniendo en cuenta la importancia de la música y las imágenes.

Un análisis formal positivo es imprescindible para cumplir con la supeditación a la música, pues la letra, al ser cantada, forma parte fundamental de la canción musical. Si la traducción sigue los cuatro ritmos poéticos podemos dar por seguro que la canción será cantable, hecho imprescindible. La calidad narrativa, poética y musical dependerá del traductor y de sus elecciones lingüísticas y no lingüísticas.

Se debe dar por imposible la traducción literal, incluso en ocasiones debemos dudar de la capacidad de la traducción oblicua (concepto introducido por Molina y Hurtado y desarrollado en el apartado 3.2.3.) para conseguir resultados similares a los que ofrece el texto origen. Podemos asegurar que lo más recomendable es adaptar la traducción a la letra original escribiendo la canción desde cero e intentando asemejarse lo máximo posible al texto origen en cuanto a su forma y sentido.

Conviene entender la traducción de canciones como uno de los tipos de traducción más libres, pero no todo vale, es fundamental entender las limitaciones a las que está sujeto este género para tomar decisiones acertadas.

Es una pena que el presente trabajo, como la traducción de canciones, esté compuesto solo por palabras, si bien está fuertemente condicionado por la música y las imágenes. Por lo tanto, la comprensión completa del trabajo no llegará hasta ver y comparar la calidad del producto origen y del producto meta. Invitamos pues, humildemente, a nuestro querido lector o querida lectora a dejar a un lado este texto, ponerse cómodo y ver por sí mismo si el producto meta tiene algo que envidiar al producto origen. Disfruten, pues, de la traducción.

Por último, me gustaría decir que el presente trabajo no habría sido posible de realizar sin los conocimientos adquiridos a lo largo del grado de Traducción e Interpretación que imparte la Universitat Jaume I. La intertextualidad que caracteriza a la traducción de canciones representa a la perfección la variedad de conocimientos que pone a nuestra disposición el grado de Traducción e Interpretación. Desde, la lingüística aplicada a la traducción, hasta la traducción literaria y audiovisual, pasando por la historia o la filosofía, los conocimientos adquiridos en esta carrera han sido fundamentales para la realización del presente trabajo y el enriquecimiento académico y personal de su autor.

## Bibliografia

- BECK, Jerry (2004). *Animation Art: From Pencil to Pixel, the History of Cartoon, Animé & CGI*. Nueva York: Harper Design International.
- BENDAZZI, Giannalberto (1994). *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*. Bloomington: Indiana University Press.
- BROWN, Royal (1994). *Overtones and Undertones: Reading Film music*. Berkeley University of California.
- BRUGUÉ, Lydia. (2013). *La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació: anàlisi de les versions catalana i espanyola de tres pel·lícules nord-americanes contemporànies per a tots els públics*. Tesis Doctoral: Universitat de Vic. Disponible a: <http://hdl.handle.net/10854/2597> (fecha de consulta: 05/06/2016).
- CHAUME, Frederic (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome.
- COMES I ARDERIU, Lluís (2007). *El doblatge en català*. Consell de l'Audiovisual de Catalunya (CAC): Quaderns del CAC, 28, maig-agost 2007, pp. 45-51.
- COMES Y ANDERIU, Lluís(2010a). "La traducció i l'adaptació dels temes musicals". En: *Traducción para a dobraxe en Galicia, País Vasco, e Cataluña*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 185-194. "Interferències lingüístiques en el doblatge de pel·lícules infantils". *Quaderns Divulgatius*, 40: IV Congrés de Literatura Infantil i Juvenil Catalana, maig 2010.
- FRAZON, Johan (2008). *Singability in Print Subtitle and Sung Performance*. *The Translator*, 14, 2 pp. 373-399.
- GLEIBERMAN, Owen (June 19, 1998). "Mulan" (1998). *Entertainment Weekly*. Entertainment Weekly and Time Inc. Retrieved October 10, 2014.
- GIOVANNI, Elena (2008). *Translation, Cultures and the Media*. Londres: Routledge.
- GOLMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence y LEPPERT, Richard (eds.) (2007) *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- HERRERO SENDRA, Aina (2014). *El español neutro en el doblaje de "Los Aristogatos": un estudio de caso*. Trabajo de Fin de Grado: Universitat Jaume I. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10234/100128> (fecha de consulta 0/06/2016).
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001). *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Càtedra.

IGLESIAS GÓMEZ, Luis Alberto (2009) *Los doblajes en español de los clásicos Disney*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Tesis doctoral.

LORENZO GARCÍA, Lourdes y PEREIRA RODRIGUEZ, Ana (1999). “Blancanieves y los siete enanitos, radiografía de una traducción audiovisual: la versión cinematográfica de Disney en inglés y en español”. En: CARMÉS LAGE, José Luis; BUENO ALONSO, Jose Luis y ESCOBEDO DE TAPIA, Carmen (eds.) *El cine: otra dimensión*. Oviedo: Servicio de Publicaciones. Universidad de Oviedo. Volumen I pp. 469-483.

LOW, Peter (2003) “Singable Translations of Songs”. *Perspectives: Studies in Translatology*, 11: 2, pp. 87-103.

LOW, PETER (2005) “The Pentathlon Approach to Translating Songs”. En: GORLÉE, Dinda L. (ed.) *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, pp. 185-212.

MCCALLUM, Robyn (2002). *Masculinity as Social Semiotic: Identity, Politics and Gender in Disney Animated Films*. Londres: Routledge

MAYORAL, Roberto; KELLY, Dorothy y GALLARDO, Natividad (1988). *Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation*. *Meta*, 33:3 pp. 355-367.

MOLINA, Lucía y HURTADO ALBIR, Amparo (2002). *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*. *Meta*, 47: 4, pp. 498-512

TAN, Irving (December 22, 2010). "Soundtrack (Disney) – Mulan". *Sputnikmusic*. Sputnikmusic.com. Retrieved October 28, 2014.

TIETYEN, David (1990). *The Musical World of Walt Disney*. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation.

TOURY, Gildeon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

## Recursos en línea:

Disney Wiki. (2016). *I'll Make a Man Out of You*. [online]. Disponible en:

[http://disney.wikia.com/wiki/I'll\\_Make\\_a\\_Man\\_Out\\_of\\_You](http://disney.wikia.com/wiki/I'll_Make_a_Man_Out_of_You). Fecha de consulta: 12 de junio de 2016.

Doblaje Wiki. (2016). *Walteiro Pesqueira*. [online]. Disponible en:

[http://es.doblaje.wikia.com/wiki/Walteiro\\_Pesqueira](http://es.doblaje.wikia.com/wiki/Walteiro_Pesqueira). Fecha de consulta: 12 de junio de 2016.

Metrolyrics.com. (2016). Various Artists – I'll Make A Man Out OF You [From Mulan] Lyrics. [online].

Disponible en: <http://www.metrolyrics.com/ill-make-a-man-out-of-you-from-mulan-lyrics.various-artists.html>. Fecha de consulta: 12 de junio de 2016.

Prezi.com. (2016). *I'll make a man out of you*. [online]. Disponible en : <https://prezi.com/bulm-ypficm8/ill-make-a-man-out-of-you>. Fecha de consulta: 12 de junio de 2016.

LEVITT, Susan (2013). *The Five Taoist Elements: Fire, Earth, Metal, Water and Wood*. [online]. Disponible en: <http://susanlevitt.com/about/writers-resume/the-five-taoist-elements-fire-earth-metal-water-and-wood/>. Fecha de consulta : 12 de junio de 2016.